

中国古代戏台规制与传统戏曲演出规模[1]

车文明

《戏剧艺术》2011 年第 1 期

—

摘要：中国现存古戏台从时代来划分，有金元戏台、明代戏台、清代戏台。文章对每一时代、不同地域的戏台建筑规制进行了细致考察，联系舞台演出剧本、历代戏班规模、演出实况等，作进一步比对，得出结论：戏台建筑首先要满足演出的需要，其次，也要适应地域、时代、建筑风格的规范以及建筑审美的追求，最后，还要考虑财力、物力的支撑以及技术发展水平的制约。写意化的虚拟性、程式性是中国戏曲的主要特征，它对戏台建筑的要求太简单了：一个可供演出的一定面积的平台加上一桌二椅，再有供演员化妆的后台、通向前台的上下场门即可。这样，大家欲在戏台建设上出奇制胜，只能在高耸而富于变化的屋顶以及各种建筑装饰上做文章了。

关键词：古代戏台、北杂剧、传奇、花部、虚拟性、程式性

笔者在拙著《20 世纪戏曲文物的发现与曲学研究》中，专门探讨了中国古代剧场形制与戏曲特征之关系^[2]。现在，就我 20 多年对全国现存古戏台的调查结果，对历代戏台规制与传统戏曲演出规模作一初步探讨。

一、金元戏台与戏曲

以歌舞敷演故事的成熟戏曲形态——北杂剧，很长世内被认为产生于元代。其实，它在金代就出现了，我们以前习惯称呼的元杂剧，应名之为金元杂剧^[3]。尽管宋代山西农村神庙里出现了“舞

亭”、“舞楼”、“舞厅”类建筑，但我们还不能就此断定它们就是专门化的戏台，从其所在位置看，更类似于后代的献殿iii[4]。在其上表演乐舞是可以肯定的，但我们也不能简单推断它就是北宋杂剧的表演场所，尤其不能说是专门的杂剧舞台。20世纪50年代山西侯马金代董氏墓戏台模型及其上五个戏俑的发现，向人们展示“中国戏曲舞台艺术在13世纪初叶已经形成”iv[5]。在世纪之交，山西省高平市王报村二郎庙金大定二十三年（1183）戏台的发现进一步证实了这一点。王报村戏台坐南面北，距献殿15.6米，庙内献殿、戏台并存，不同于前述的献殿类舞亭、舞楼，已经是专门化的戏台了。有趣的是，这两座金代戏台，均是单檐歇山顶山花向前式。对此，专门从事古代建筑研究的罗德胤先生分析认为，“可能反映了宋金时期的工匠们尝试实现戏台大跨度的过程”。v[6]

北宋时瓦舍构栏剧场里的舞台是否有前后台之分，目前还不能确定，乡村神庙里的舞亭紧靠正殿，四面观看，无法分隔前后台。侯马董基金代戏台模型台宽77厘米，柱子至后墙深度18.5厘米，两侧后部砌墙，墙深7厘米，略大于总深的三分之一，与现存早期元代戏台两山面后部三分之一处砌墙的做法一致，说明后部可以悬挂帐幔以分隔前后台。山西省高平市王报村二郎庙戏台虽然经过后人重修，现已变为一面观式，但由于戏台位于庙院最南端，其背面（南面）台基以下是一面很深的陡坡，无法观看，所以当初不可能是四面观。由此可以确定，金代戏台已经有前后台分割了。我们知道，三面观、前后台，表明戏剧表演的方向性增强，内容丰富了，可以通过上下场变换场次、情节，是戏曲成熟的一个重要标志。从《张协状元》等剧本中可知，早期（南宋时期）南戏表演场所中已

经有了戏房，也就是后台；北方乡村神庙戏台也有了前后台之分，真可谓异曲同工。

高平市王报村金代戏台面阔进深皆 5 米，面积 25 平米。现存十几座元代戏台平面大致在 40—50 多平米左右，其中最大的 84.35 平米，最小的仅 20 平米。其中前台约占 2/3 左右，在 26—33 平米之间，再减去后排乐队所占，表演区基本上 20—27 平米之间。这是完全能够满足北杂剧表演需要的。北杂剧流动民间剧团组成以家庭成员为主，规模不大，较小者在 7、8 人左右，较大者 10 人左右。洪洞县广胜寺明应王殿元代杂剧壁画上有 11 人。主要脚色为旦、末、净三门，再分副脚——外旦、老旦（卜儿）、外（外末）、小末、外净以及俗称人物，也就 7—8 类，数量也不多。冯沅君先生据《元曲选》统计：

每剧四折（惟《赵氏孤儿》五折），加楔子，得四百七十个单位。每个单位假定为一场，那便是四百七十场。在四百七十场中，每场二人的是三七场，每场三人的是一〇九场，每场四人的是一三六场，每场五人的是七七场，四者合计得三百五十九场，约当全数的四分之三。每场十人、十一人及十二人的都只占全数的四百七十分之一。换句话说，这三类都只一见。vi[7]

当然，《元曲选》为明人改本，排场、脚色都有所增加。《元刊杂剧三十种》是现存最早而且是惟一的一部元刻杂剧选本，有学者认为是“当时正色使用、传艺的关目掌记本”vii[8]，“确系正末、正旦用的演出本，”也就是仅供正脚使用的“单脚本”，所以将多数其它脚色的宾白与舞台提示省略了，只用“等……云了”、

“等……一折了”之类的提示语来提醒正脚什么时候该唱、什么时

候该说viii[9]。虽然只是正脚的台本，但由于一人主唱的体制，剧中全部唱词与主要舞台提示一般均有，基本能够反应当时舞台演出的情况，尤其是主要人物在场时台上同时表演的人数。笔者粗略统计（见下表），剧中人物一般在3—8人，最少者2人，最多者12人。而同时在台上表演的人数一般在2—8人，最多者9人，最少者1人。从现存金元戏台面积看，大致可以满足演出需要。有论者认为，“元代舞台平面，长宽约在7米上下，呈正方形。平面面积45至55平面之间。这不是偶合，而是当时北杂剧表演要求它如此。”在由表演的严格程式化，必然导致舞台尺寸的规范化这一前提，得出“至迟元初北杂剧表演即已高度规范化，因而导致了以后整个元舞台平面尺寸的基本统一”ix[10]。由于最大、最小两座戏台不符合此“规范”，因而被认定是利用了宋金时期的台基翻改而来（其实未必）。当然，由于绝大多数戏曲文物研究者非文物专业出身，在文物，尤其是古建筑鉴定、断代上难免存在一些不足或疏漏。就以现存几座元代戏台大小尺寸为例，以前公布的人很多，但几乎没有两人是相同的。这除了一些不可避免的误差（如皮尺的松紧程度等）外，主要是测绘方法不统一所导致。平面一间戏台的面阔、进深，有的从角柱外侧量起，有的从角柱中线量起（正确方法应是柱中线量起），但作者所列元代戏台尺寸表似乎太统一了。当然，总体而言，戏台建筑要服从表演体制的需要，但实际情况则很复杂。纵观中国古代戏台建筑史，其随意性、不统一性不一而足。戏台形式与平面尺寸极其多样，并未套用某一模式。戏台的建造，除了满足基本的演出需要外，还与某一时代、某一地域的社会风气、习俗、经济实力以及建筑风格等密切相关，绝非仅仅因表演程式化所致。有学者认为，“实际上现存元代戏台之所以采用相对同一的尺

寸，主要和这些戏台相对集中于古平阳地区有关。特别是临汾市魏村牛王庙戏台、东羊村东岳庙戏台、王曲村东岳庙戏台和洪洞县景村戏台，相距仅为五六公里。传说前三者还系师徒所设计。”^{x[11]}这一分析颇有道理。

附：《元刊杂剧三十种》人数统计表：

剧名及剧中 人物数	楔子同 时在台 上人数	第一折 同时在 台上人 数	第二折同 时在台上 人数	第三折 同时在 台上人 数	第四折 同时在 台上人 数
西蜀梦 5					
拜月亭 6	4	3	3	3	7
单刀会 7		5	2	2	3
诈妮子 6		2	3	3	9
遇上皇 7		5	6	2	7
疏者下船 8					
冤家债主 8		5	5	7	4
陈抟高卧 4		2	2	2	2
任风子 5		3	3	5	7
老生儿 7	4	2	9	8	8
三夺槊 8		4	1	1	1
气英布 5		3	3	4	2
赵氏孤儿 6					

紫云亭 5	3	5	5	4	5
汗衫记 7		7	5	4	7
衣锦还乡 8	3	4	4	5	5
磨合罗 8	2	2	6	3	4
贬夜郎 6		5	5	4	3
铁拐李 7	2	4	3	4	4
介子推 11	2	4	4	4	2
东窗事犯 6	4	1	1	5	4
霍光鬼谏 8		6	6	6	5
范张鸡黍 9	4	2	1	1	1
七里滩 2				1	1
周公摄政 11	5	2	3	6	5
追韩信 10		5	3	4	4
竹叶舟 7		2	5	5	9
博望烧屯 12		5	4	8	6
替杀妻 6	3	2	3	2	2
小张屠 9	3	3	3	3	4

说明：剧中人物数（非脚色数）以徐沁君校点本标注为准，因徐本列表中未包括“杂扮”，如“店家”、“媒人”、“使命”、“卒子”、“梅香”等，故偶有同时在台上人数多于剧中人物数的情

况。“驾一行”、“圣帝一行”、“一行”、“众”等均以3人计。无道白及舞台提示者未统计每折人数。

二、明代戏台与戏曲

自明太祖洪武开国，经惠帝、成祖、仁宗、宣宗，约六十七年，是明朝的前期。从政治、军事来讲，这是明朝的盛世。元末，朱元璋崛起布衣，扫平群雄，北伐中原，推翻元朝统治，建立明朝。之后，他继续用兵北元，征战西南，完成了统一大业，奠定了明王朝的稳固统治。在政治上加强中央集权，注重法律的制定与执行，力除元代吏治之弊。同时，明太祖进行了一系列措施休养生息，移民垦荒屯田，推行军屯、卫所制度，注意兴修水利，使明朝初期社会安定，经济得到发展。明成祖夺取帝位后，迁都北京，削除藩王势力，进一步加强专制集权统治，社会经济继续向前发展，北征蒙古，统治东北，出使西洋，被当今历史学家称赞为“疆域迈汉唐，国名播西洋”^{xi[12]}。永乐以后，仁宗、宣宗采取了宽松治国、息兵养民的政策，在短暂的十二年间，成为了明代历史上少有的政治宽松、吏治清明时期，历史上称之为“仁、宣之治”。在思想领域，出于加强大一统封建王朝统治的需要，最高统治者极力提倡程朱理学，使之成为官方哲学。科举考试书义以朱熹的“章句集注”为依据，经义以程颐、朱熹及其弟子等的注解为准绳，形式用八股，强调“代圣贤立言”，不许自由发挥。永乐年间，朝廷汇辑经传、集注，编纂《五经大全》、《四书大全》、《性理大全》，诏颁天下，以统一全国思想。当时一批很有影响的学者，如宋濂、方

孝孺、曹端、薛瑄等理学家，崇尚理学，著书讲学，门徒遍及天下，形成气候，更加巩固强化了程朱理学的统治地位。

社会的安定，政治、军事、经济等方面的盛世，未必能带来文化艺术的繁荣，有时恰恰相反。明初的历史就是一个典型。思想控制的加强，大一统的形成，一般不利于文艺的兴盛。有学者总结说“自洪武至成化百余年间，是元代至明代文学发展流程中的断裂时期”^{xii}[13]。在戏剧方面，也是如此。现在收集到的 100 多条山西明代戏台资料显示，除去 8 条年代不明者外，明代前期创修戏台仅三条。明代戏台的规模与结构有了明显的增加与变化。山西省河津市樊村镇关帝庙洪武二十四年（1391）戏台，单檐歇山顶。一面观，通面阔三间 11.6 米，其中明间 3.85 米；通进深四椽两间 8 米，建筑面积 92.8 平方米。山西省沁水县玉帝庙宣德七年（1432）舞楼，单檐歇山顶。三面观，通面阔三间 7.1 米，进深两间 6.8 米，建筑面积 48.28 平方米。山西省稷山县南阳村法王庙成化十一年（1475）舞庭，重檐十字歇山顶。一面观，通面阔三间 7.45 米，其中明间 4.03 米；通进深三间 7.7 米，加前廊共 9.95 米，建筑面积 74.13 平方米。山西省阳曲县洛阳村草堂寺嘉靖十二年（1533）乐楼，前歇山后硬山式，三面观，通面阔三间 8.9 米，其中明间 5 米；通进深 6.6 米，其中前台 3.9 米，建筑面积 58.74 平方米。陕西省韩城市城隍庙隆庆五年（1571）絃歌楼，重檐十字歇山顶。一面观，通面阔三间 7.2 米，其中明间 4.3 米；进深两间 6.49 米，其中前台 3.13 米，建筑面积 46.73 平方米。河南省卢氏县城隍庙嘉靖三十九年（1560）乐楼，单檐歇山顶，一面观，通面阔三间 8 米，进深 5.6 米，建筑面积 44.8 平方米。大体而言，北方明代戏台建筑面积在 45-90 平方米之间。

当然，明代前期仍有大量元代戏台遗存是一个不争的事实，有的戏台还是仿照元代戏台而建的。如山西省万泉县（今万荣县）四望村后土庙明正德十五年（1520）戏台就是完全仿元的建筑，以至于长期以来被研究者视为元代戏台^{xiii}[14]。山西省稷山县南阳村法王庙明成化十一年（1475）舞庭也是仿元建筑^{xiv}[15]。戏曲活动不会停止也是意料中的，大体而言，当时活跃在北方戏曲舞台上的，仍然是北杂剧。对此，有学者推测是唱一种当地的土戏^{xv}[16]，但因缺乏更多证据支持，未被学界广泛接受。也有部分学者认为梆子腔产生于明初，如此，山陕舞台上演出的自然是这种“新腔”了，但是，一般学者认为梆子腔产生于明末清初的论断是比较可靠的。我们认为，还是以北杂剧为主更有说服力。第一，一种艺术，尤其是像戏曲这类大众艺术，在经过繁荣后不会立即消歇；第二，元末明初仍有大量杂剧创作，出了个别案头化作品外多数还是场上之作；第三，山西省潞城市南舍村明万历二年（1574）赛社礼仪抄本《周乐星图》（公布时定名为《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》，抄本原藏于临近的南贾村阴阳先生牛家，1950年代转藏于南舍村阴阳先生曹氏兄弟）显示，直至明代中后期，北杂剧仍是当地舞台上表演的主要剧种^{xvi}[17]。明代北方戏台的变化，应解释为由于北杂剧的变化以及建筑艺术发展的结果。

明代剧坛依然活跃，除北杂剧之余绪外，南戏经过元代的发展，到明代中叶演变为传奇，由此开辟了中国戏曲史上第二个黄金时期。由宋元南戏发展而来的传奇艺术，到明代中期已经非常成熟了，而其代表性地域就是江南一带。剧中脚色，从早期的生、旦、净、末、丑、外、贴七行，已发展为“有正生、贴生（或小生）、正旦、贴旦、老旦、小旦、外、末、净、丑（即中净）、小丑（即

小净），共十二人，或十一人” xvii[18]。如大约创作于嘉靖二十二年（1543）前后的昆山腔奠基作《浣纱记》就有 12 个脚色 xviii[19]。当然，多数时候，不会 12 人同时上场。《浣纱记》45 出，同时在台上表演的人物数量最多者有 6 出：第三出《祝寿》8 人（按：剧本中舞台提示“众”以 4 人计，下同）、第四出《起兵》7 人、第五出《鏖战》14 人（本出两“众”，如各减 1—2 人，或为 12、10 人）、第六出《议降》7 人、第七出《贿奸》7 人、第八出《许成》8 人、第十一出《智归》10 人。《牡丹亭》55 出，同时在台上的人物最多时有 4 出：第八出《劝农》6、7 人，第四十二出《移镇》8、9 人，第四十七出《围释》7 人，第五十五出《圆驾》7 人，而一般场次则 3、5 人而已，少者 1、2 人作场 xix[20]。万历间刊本卜世臣《冬青记》“凡例”：“近世登场大率九人。此记增一小旦、一小丑，然小旦不与贴同上，小丑不与丑同上。以人众则分派，人少则相兼，便于搬演。” xx[21]

明代江南戏台现已无存，从遗留下来的清代戏台看，前台面阔进深各一间，一般在 5—6 米左右，小者 4 米多见方，大者 6 米多见方，建筑面积 30 平方米左右。明代戏台当不至于超出此规格。如此，则完全可以满足戏曲演出之需要。

此外，明代中叶以后，家乐盛行。“明代家乐与元明职业戏班相比，不仅具有自娱交际为主，以厅堂演出为主，以家班女乐为主，以演出昆腔剧目为主，以选折上演为主等一系列特点，而且由于指导上的优势，剧目上的优势，与财力物力上的优势，使戏剧演出更有风格、更有特色，也更具艺术水平。” xxi[22]《笔梦叙》记载了万历年间常熟钱岱女乐家班的情况：有女优 13 名，分属 10 行脚色：老生、正旦、外、老旦、小生、小旦、大净、二净、小净、贴

且xxii[23]。据刘水云博士研究：“一部家乐由十人以上组成的情况主要出现在家乐繁盛的晚明及清初时期，而且家乐主人一般为颇具艺术修养和财力雄厚的文人缙绅阶层，其蓄养家乐的目的在于演出的需要，而非简单的歌舞侑觞。” xxiii[24]而家乐演出以折子戏为主、以文戏为主、以追求少而精的表演技巧与唱腔为主的客观现实，也导致了戏曲演出的精致化。正如台湾学者王安祈所论：“高台戏棚之上，以通俗热闹、缤纷火炙的剧目为主，目的是要能直接动人，以期老少咸宜，并配合休闲节日热烈欢腾的气氛。画阁雕梁，小庭深院之中，则以文人才子的情事为主，细腻委婉、典雅精致为其特色。” xxiv[25]而一般的厅堂面积不会很大，中间的红氍毹更是规格有限，这从许多小说及版画描绘的厅堂演出中可以看出。正是有了如此的背景与需求，才会出现影响到有清一代的江南戏台建筑规制。

三、清代戏台与戏曲

清代剧坛，是一个百花齐放、争奇斗艳的舞台；清代戏曲历史，是一部花雅消长、剧种丰硕的戏曲史。发源于元末苏州昆山地区的昆曲，经过明代中叶戏曲音乐家魏良辅的革新、明代中后期众多文人士大夫的关爱后，已经非常精致了，并在四大声腔中独占鳌头，逐步成为传奇之代表。它以苏州为大本营，迅速占领了江南舞台，并健步北上，入清以后逐步传播到全国各地，形成了南昆、北昆、湘昆、永昆、滇昆、川昆、晋昆和京昆等流派支脉，成为继北曲杂剧后又一个全国性剧种。清代更是一个地方戏曲广泛生成，四处传播，十分盛行的重要时期。明末清初，弋阳腔、青阳腔等诸多

南曲声腔，因为地域风格相近，在长期的六椽与发展中逐渐融合，形成单一声腔，并以高腔命名。高腔主要流行于长江流域，如浙江、江西、安徽、湖南、湖北、四川等地，在与当地语音方言及民歌曲调的融合中形成了诸多地方剧种。明末清初，一种新的声腔剧种——山陕梆子在山陕交界一带诞生，随后北上南下，流传到今山西、陕西、内蒙、甘肃、宁夏、青海、新疆、河北、京津、山东、河南、江苏、安徽、江西、湖北、四川、云南等地，形成梆子声腔系统的众多剧种。中原一带地区则出现了弦索腔，它在各地派生出河南女儿腔、山东姑姑腔、柳子腔、罗罗腔等剧种，其中罗罗腔流布到山西、河北、北京、湖北及扬州等地。最后，还有在北京，脱胎于徽、汉两调，深受昆曲、秦腔、京腔以及民间俗曲的影响，孕育于乾嘉时期、成熟于道光年间的京剧，在今天被我们称之为“国粹”，风靡全国，成为中国戏曲史上的又一大全国性剧种。至于清代中后期全国各地出现的地方戏曲剧种更是不胜枚举，据有关部门 1959 年统计，全国共有剧种 368 个^{xxv}[26]；20 世纪 70 年代末、80 年代初编撰《中国大百科全书》时统计，全国共有剧种 317 种^{xxvi}[27]；20 世纪 80 年代编撰《中国戏曲志》时的调查，有演出和文字记载的共有 394 个剧种^{xxvii}[28]。

清代剧场从建筑规模、形制看，大致可以分为以下几大类型：

1. 清宫大戏楼与北京剧场

虽然是特例，但在皇家的财力、物力支持下，清宫戏曲在戏台建筑、舞台技术、砌末布景等方面都有了空前的大发展。清宫大戏台也成为独一无二的巨构。5 座大戏楼结构、规模基本相同，高三层，21 米左右，下层 14.5 米见方，建筑面积近 210 多平方米，远远超过一般民间戏台几十平米的面积，上下场门更是多达 5 处，同时

各层之间还有天井相通。上层“福台”，前台是一个较小的表演区，中间台面有活动盖板。福台后台是设备层加操作层，它有天井并布满了滑轮，大绞车有9个工作位，井口一边一个，18人同时转动绞车，升降可以让演员乘云板上下。中层“禄台”用于表演的台面比一层小许多，台面几乎全部是活动盖板，演员可以从此进入夹层，再从夹层下到一层寿台。当然，前后台之间也有上下场门。禄台后台远大于前台，是升降云板通过时上下演员和装卸砌末的地方。下层“寿台”是主要表演区，前台通面阔、进深各三间。在前台后部上下场门之间有一排高约2.2米，面阔与戏台同，深约4米的固定高台，叫“寿台明阁”，也叫“仙楼”，其正面有4座木楼梯与寿台台面相通。仙楼与后台由格子门隔开，并设上下场门。寿台的后台很宽敞，两边有直通二层禄台后台的大楼梯。寿台顶部设有7个天井xxviii[29]，表演区中间有一个大方形天井，在其两侧各有一个长方形天井，同时，四角各有一个天井。天井分两类：一类是供升降机械的通道，一类是演员上下通道。三层台中间天井垂直相通（二三层位于后台）。寿台下面有地井，有固定的楼梯通向后台台面。地井中间是一个大水井，两边有两排绞车。寿台活动台板和地下层的设置，可以增加演出的变化，用机械实现地下层到一层台面的升降，也可以任意设置演员上下的通道。水井可为水法砌末表演喷水提供水源。表演时通过辘轳汲水，机筒喷水，水可以喷在寿台面上，从台面顺势流回到地下层，水也可以喷向庭院，也有回流的水道。畅音阁大戏台的后台及地下层至今保留有不少大型砌末与装置，其中有一种大型移动平台，在长方形架子下有四个带有万向转轴的轮子，架上可立数人，经过装饰，可以作车，也可作

船，由人推动在舞台上移动。对此种装置，俞健先生“暂且也称它为车台”，本文从之。xxix[30]

这里，既有显示皇家气派的因素，也有适应宏大戏曲演出场面的需求。清宫演出人员也是相当庞大，如乾隆四十一年（1776）至四十二年（1777），南府、景山三旗学艺人等就有 230 名，内府三旗学艺人等有 198 名，经过乾隆八旬万寿庆典，到太上皇时期，外学伶人数量竟达 700 人左右xxx[31]。关于清宫大戏，资料保存较为完整，相关研究也比较充分。“大戏”由词臣编写，一般多为 10 本，每本 24 出，共 240 出的连台大戏。著名地有《升平宝筏》、《劝善金科》、《鼎峙春秋》、《忠义璇图》、《昭代箫韶》等。而大戏楼则可以说是专门为演出连台本大戏建造的。如《昭代箫韶》卷首“凡例”要求：“剧中有上帝、神祇、仙佛及人民鬼魅，其出入上下应分福台、禄台、寿台及仙楼、天井、地井。或当从某台某门出入者，今悉斟酌分别注明。”xxxix[32]《劝善金科》卷首“凡例”云：

从来演剧，唯有上下二场门，大概从上场门上，下场门下。然有应从上场门上者，亦有应从下场门上者，且有应从上场门上，而仍从上场门下者；有从下场门上，仍应从下场门下者，今悉为注明。若夫上帝神祇、释迦仙子，不便与凡尘同门出入，且有天堂必有地狱，有正路必有旁门，人鬼之辨亦应分晰，并注明每出中。xxxix[33]

再如开场时的俗套，《鼎峙春秋》、《昭代箫韶》、《升平宝筏》都注明由众扮灵官从福、禄、寿三台同时上场，舞蹈后退回，不在用升天门。《鼎峙春秋》第一本第一出：

众扮灵官从福台、禄台、寿台上，跳舞科，下。众扮十八天竺罗汉使上，龙从云兜下，虎从地井上，合舞科。寿台上仙楼前挂大西洋番像、佛、菩萨、揭谛、天王等画像，帐幔一分。众扮八部天龙从福台上。众扮菩萨、阿难、迦叶佛从禄台上。众扮比邱尼、四大菩萨、童子从仙楼上。众扮天王从寿台上。xxxiii[34]

通常神仙世界的场面铺排，以中层禄台为中心，即身份最高者居禄台，其余神祇分处福、禄、寿三台与仙楼，环绕于主神周围。当不同的主神出现时，各神所处的位置要根据情况进行调整。曾为清末宫官的曹心泉在回忆录中写道大戏台各种设备实用盛况：

宫中戏台，最大者三处，以热河行宫戏台为最大，其次为宁寿宫，其次为颐和园中之颐乐殿。内监称此三戏台为大爷、二爷、三爷。此三台之建筑，皆分三层，下有五口井，极为壮丽。有数本戏，非在此三戏台不能演奏者：一、《宝塔庄严》，内有一幕，从井中以铁轮绞起宝塔五座。二、《地涌金莲》，内有一幕，从井中绞上大金莲花五朵，至台上放开花瓣，内坐大佛五尊。三、《罗汉渡海》，有大砌末制成之鳌鱼，内可藏数十人，以机筒从井里吸水，由鳌鱼口中喷出。至今此巨鳌砌末，仍陈列于宁寿宫戏台上。四、《阐道除邪》，此端午应节戏也，亦从井中向台上吸水。五、《三变福禄寿》，此戏在台上分三层奏演。最初第一层为福，二层为禄，三层为寿。一变而禄居上层，寿居中层，福居下层。再变而寿居上层，福居中层，禄居下层。以上五剧，布景伟大，非此三台，不敷布置。他处戏台较小，不能演此大戏也。xxxiv[35]

其实，乾隆时期就有人在热河行宫观看过大戏台演出，并作了生动的描述。一为是广为清宫戏研究者引用的诗人赵翼《檐曝杂记·大戏》之记载：

内府戏班，子弟最多，袍笏甲胄及诸装具，皆世所未有。余尝于热河行宫见之。上秋狩至热河，蒙古诸王皆觐。中秋前二日，为万寿圣节，是以月之六日，即演大戏。至十五日止，所演戏，率用《西游记》、《封神传》等小说中神仙鬼怪之类，取其荒诞不经，无所触忌，且可凭空点缀，排引多人，离奇变诡作大观也。戏台阔九筵，凡三层。所扮妖魁，有自上而下者，自下突出者，甚至两厢楼亦作化人居。而跨驼舞马，则庭中亦满焉。有时神鬼毕集，面具千百，无一相肖者。神仙将出，先有道童十二、三岁者作队出场，继有十五、六岁，十七、八岁者，每队各数十人，长短一律，无分寸参差，举此则其他可知也。又按六十甲子，扮寿星六十人，后增至一百二十人，又有八仙来庆贺，携带道童不计其数。至唐元奘僧雷音寺取经之日，如来上殿，迦叶、罗汉，辟支声闻。高下分九层，列坐几千人，而台仍绰有余地。xxxv[36]

从数据中，可以看出自八月六日至十五日，演出《升平宝筏》和《封神天榜》等大戏。场面热闹，神鬼毕集。其中一个排场（按：应是《升》剧癸本第十三出“印度皈依瞻圣境”），出场人物“列坐几千人，而台仍绰有余地”。二是朝鲜燕行使朴趾源《燕岩集》中的资料，叙述乾隆四十五年（1780）高宗七旬万寿时，朴氏于热河行宫中亲览内廷承应戏的情形云：

八月十三日，乃皇帝万寿节，前三日后三日皆设戏。千官五更赴阙候驾，卯正入班听戏，未正罢出。戏本皆朝臣献颂，诗赋若词而演而为戏也。另立戏台于行宫东，楼阁皆重檐，高可建五丈旗，广可容数万人，设撤之际不相冒碍，台左右木、假山，高与阁齐，而琼树瑶林蒙络其上，剪彩为花，缀珠为果。每设一本，呈戏之人无虑数百，皆服锦绣之衣，逐本易衣，而皆汉官袍帽。其设戏之时，暂施锦布障于戏台。阁上寂无人声，只有靴响。少焉掇帐，则已阁中山峙海涵，松矫日翥，所谓《九如歌颂》者即是也。歌声皆羽调，倍清，而乐律皆高亮，如出天上，无清浊相济之音，皆笙箫簾笛钟磬琴瑟之声，而独无鼓响，间以迭铎。顷刻之间山移海转，无一物参差，无一事颠倒，自黄帝尧舜，莫不像其衣冠，随题演之。xxxvi [37]

从描述中我们可以看到，演出场面之宏大、人物之众多、装扮之繁丽、变幻之巧妙，达到了令人吃惊的地步。

写实砌末“车台”也常有运用，《鼎峙春秋》第八本第一出注明：“杂扮水云拥大船上。关公、周仓上船科。”xxxvii[38]“水云”在船周围，是“扮水卒、持水云旗”的简写。又如《劝善金科》第六本第一出之“聚宝盆、珊瑚树、招宝旛、牟尼珠”等宝物，莫不取实物道具登场。而为呈现地狱景象，铜蛇铁犬、衣服骷髅、铁床血缸、刀山剑树等，亦均是实物。

清宫剧场是在中国传统戏台基础上形成的，来源于神庙戏台，又借鉴了当是城市戏园剧场的构造，而根据宫廷演剧以及显示皇家气派的需要创建的。无论从建筑造型还是实用功能上，都达到了中国传统戏台建筑艺术的顶峰。

中国古代戏台的建筑，从楼层高度上讲，有单层、双层之分，所谓双层，即过路台，指下层为通道，上层为戏台。虽然个别城隍庙乐楼、会馆戏楼总建筑高度有三层者，但其下层为通道，二层为戏台，三层则为装饰。像清宫大戏台这样三层均为表演区的建筑，确为中国古代剧场发展史上空前绝后的巨构。从大戏台的内部构造看，安装大型升降机械装置，具体要求将三层作为设备层和操作层，二层作为演员、砌末上下升降装置的通道，因此，应用大型升降机械是三层大戏台出现的现实需要。几乎同时，与我国一衣带水的日本戏剧舞台发展史上，出现了机械装置“转台”，宝历八年（1758年），歌舞伎艺术家并木正三发明了世界上第一个旋转舞台xxxviii[39]，这是日本演剧高度发展的一个标志。最初，所谓的旋转舞台叫“回道具”、“盆回”，就是在舞台台板上安装上可以旋转的道具，后来发展到将台板锯开，在台板下安装机关使台板本身可以旋转的构造，每当剧情、场次变化，早已在背面布置好的道具、布景就旋转过来，面向观众。日本的转台与中国清宫大戏台的升降、地井装置以及移动推车“车台”确有异曲同工之妙。

我们知道，中国传统戏曲表演是写意性的、虚拟性的、程式化的。清宫大戏的演出应用了许多写实的手段、写实的砌末，同时受到西方文化影响，出现了参照西洋画画法，具有写实性的硬景、软景，运用了管风琴等，这是对传统戏曲表演的革新，不仅仅是夸耀皇家气势。世界是丰富多彩的，艺术更应百花齐放。现在戏曲演出也不是应用了现代技术，音响、灯光要有尽有，布景不断变换，给人以更真实的感觉吗？虽然，由于人力、财力、物力以及技术上的限制，此探索不可能推广到广大城乡剧场，但这毕竟是我国戏曲史上的一大创举。同时，咸丰帝、西太后又将民间伶人与戏班招入内

廷演戏，如当时著名的京昆戏曲演员程长庚、谭鑫培、时小福、杨月楼、刘赶三、杨小楼、王瑶卿等经常入宫演出，内外戏班艺人之间的艺术交流是不可避免的，如此，清宫大戏的表演探索对民间戏曲表演艺术的发展也有着积极的促进作用。

当然，大戏台也非十全十美，三层舞台上的演员之间不能互相交流，高层上的表演不利于观众观看，过分追求写实性，运用真马、真骆驼、活虎、活象等参与表演，违背了戏曲艺术假定性的基本规律，也必然被历史抛弃。20 世纪初北京、上海一些戏剧革新者也尝试过牵真马上舞台，结果可想而知。

北京清代其它剧场以戏园、会馆及神庙剧场为主。现存几座会馆剧场戏台格局与江南一带戏台基本一致。湖广会馆戏楼一层建筑面积 568 平方米，二层楼座为 328 平方米，合计 896 平方米，戏台柱间 5.68 米见方，台基宽 7.28 米，深 6.38 米，约 45 平方米 xxxix[40]。正乙祠戏台台基宽 6.47 米，深 6.25 米，柱距阔 5.1 米，深 5.6 米。而阳平会馆（平阳会馆）戏台面阔 7.55 米，进深 7.15 米，其中前台 6.1 米，较其它几处宽出近 2 米，“盖适应于山西地区文武兼备之”。xl[41]戏园今已无存，据梅兰芳先生回忆：“广和楼在肉市，前清康熙年间已经有了这个戏馆子了。……它的形式跟其他戏馆大致相同。……可见的那二百多年当中，舞台的形式是没有多大变化的。……那时戏馆里的情形大致是这样的：戏台的构造是方形，前后有四个大柱子。” xli[42]侯希三先生回忆：“戏台整体结构与神庙戏楼无异，为三面开放式，面积多在 50 至 60 平方米。” xlii[43]

作为首善之区，北京剧坛上上演着包括昆曲、京腔、梆子、京剧等各种戏曲剧种，京腔来源于弋阳腔，与昆曲一样为南方传奇，

脚色及剧团人数与明末南方传奇剧种相差无几，上述戏台完全能够满足演出需要。清中后期京剧形成后，一个班社的基本脚色与演员在 8—12 个，加上杂役，也不会超过 20 人^{xliii}[44]。至同治、光绪、宣统年间，戏班主要演员一般增至 15—20 多人，而龙套、杂役则更多，合班人数亦达 40—50 人左右。当然，北京剧坛五彩缤纷，北京剧场也是多种多样，不同时期、不同剧种、不同班社、不同剧目都会有一定的差异，它们自然会择善而从，各得其所。

2. 北方及西南地区神庙剧场

虽然有单层、过路之分，三面观与一面观之别，但北方及西南地区神庙剧场（包括会馆剧场）大抵以一面观为主，过路台与单层台平分秋色。戏台多以面阔三间、进深两间，有的两侧加耳房为格局。现存清代戏台面阔一般在 7—10 米之间，其中以 8 米左右为多；进深一般在 5—8 米之间，其中以 7 米左右为多（柱中至柱中）。建筑面积在 45—100 平方米之间，一些会馆戏台超过 100 平方米；其中前台表演区多在 40 平方米左右，小者 30 平方米左右，大者 50 平方米左右，一些会馆戏台达 70—80 平方米。小山村戏台略小一些，城市某些戏台稍大一些。

北方梆子腔剧团，西府秦腔，据说自乾隆以来就有四大班，每班 40—60 人，八小班，每班 30—40 人，七十二个匀和班^{xliv}[45]。山西梆子戏的旧戏班规模大小不一，一般为 40 个人左右，其中演员约 28 人，分三类：（一）“四梁四柱”8 人，有两种划分方法，一种是将“头路角儿”称为“梁”，“二路角儿”称为“柱”；另一种划分的比较细：“四梁”指头路青衣、头路胡子生、头路花脸、头路小旦，“四柱”指头路小生、头路二（或三）花脸、二套胡子生和二套黑头（花脸）。（二）“底包”6—8 人，

分软硬之分：“硬底包”，一般的戏都能唱，遇到戏班内没有“梁”“柱”时，可按“二路角儿”派用场；“软底包”，只能唱“零碎”的三、四流演员。（三）武行，12人，有四个“座子”（将官），八个“矛子”（兵卒）。此外，场面9人：武场5人，文场4人^{xlv[46]}。河北张家口地区（以唱山西梆子为主）以及京、津、冀中民间梆子戏班之组织结构也与上述山西梆子戏班类似^{xlvi[47]}。同治年间，山西榆次商人王钺组建了一个中路梆子戏班——四喜班，其中主要演员有：正红、二套红，老生、正生、二套生、武生、小武生，大花脸、二花脸、零碎花脸、小三花脸、武三花脸、小武三花脸，正旦、小旦、二小旦、老旦、武旦、小武旦共19人，上下手、流程、彩女（男女龙套）约20人，共计40人，场面8—9人，属富商铺排的大班^{xlvii[48]}。

川剧班社演员有生脚5人，旦脚8人，净脚2人，丑脚3人，杂脚10余人，共计约多30人。此外，场面7人^{xlviii[49]}。

清代梆子腔成熟以后，在各地基本上都被称为大戏，许多历史剧（朝代戏），尤其是反映战争题材的戏，人物众多、场面宏大。如西安易俗社秦腔剧本《一字狱》共有有名有姓的人物16名，杂役、轿夫班头等20人，其中第四回《起折》同时在台17人。其它如《山河破碎》、《肥水之战》等战争题材剧，人物不下四、五十个，大型作战场面一般在20人左右^{xl ix[50]}。蒲州梆子传统剧目《会孟津》敷衍武王伐纣故事，出场人物20个，加上4靠架、4莽套、4矛子、4黑矛子、4太监、4宫女及2小将、2家将、1家院，合计49个人物^{1[51]}。许多场次十几个演员同在台上表演，其中第三场众诸侯在教场参拜武王与姜子牙，举行祭旗仪式，上场的有武王、姜子牙、4大诸侯、4小诸侯、4靠架、4太监、4宫女及小将、

莽套、流成等共计 25 人。另一出各地经常上演的杨家将故事戏《金沙滩》，也有 23 个人物，加上 4 宫女、若干番兵、宋兵，总计 30 多人^[52]。不少场次杨令公率八个儿子上场，加上其他人员，场上有十几个演员表演。山西上党梆子《天门阵》亦敷衍杨家将故事，出场人物 23 个，加上 4 玄武、4 番将、4 宋兵、4 公公、4 宫女、4 云童、5 行神、4 旗手、1 红煞、1 黑煞、1 龙形、1 虎形，合计 60 人，除去重复串演者，也应有演员 30 多人。其中第十五场《朗诵天书》同时在场人物有 17 个^[53]。现存的十馀座山西元代戏台，几乎全部在清代于前面加盖了卷棚顶，说明此时的演出排场确实宏大，一直使用的老戏台不能满足演出需要，只好添加卷棚以增大表演区面积。

3. 江南及中南地区神庙剧场

在南方，尤其是江浙一带，神庙剧场（包括会馆剧场、宗祠剧场）山门戏台前台基本为伸出式，面阔进深各一间，一般在 5—6 米左右，小者 4 米多见方，大者 6 米多见方，建筑面积 30 平方米左右，显得小巧玲珑（当然，后台较大，一般有三间，有的还有专供文武场面得副台）。如上海钱业会馆、三山会馆、苏州全晋会馆、绍兴县王坛镇舜王山舜王庙、嵊州市城隍庙、宁海县城隍庙、福州市乌山乌塔会馆、永定县抚市镇社前村天后宫山门戏台等前台均一间。这些戏台多数建于清代后期，有的延至民国。这样的格局，除了江南一带地少人多以及小桥流水式的建筑风格外，主要还是演出需要所决定。由宋元南戏发展而成的传奇艺术到晚明时期已经非常成熟了，而其代表性地域就是江南一带。剧中脚色，从早期的七行，已发展为“有正生、贴生（或小生）、正旦、贴旦、老旦、小旦、外、末、净、丑（即中净），共十二人，或十一人”

liii[54]。个别或增加 1—2 个。如约创作于嘉靖二十二年（1543）前后的昆山腔奠基作《浣沙记》就有 12 个脚色liv[55]。入清以后，脚色规模虽有所发展，但基本上没有超出“江湖十二脚色”：“梨园以副末开场，为领班；副末以下老生、正生、老外、大面、二面、三面七人，谓之男脚色；老旦、正旦、小旦、贴旦四人，谓之女脚色；打诨一人，谓之杂。”lv[56]扬州著名的民间戏班“双清班”为吴门顾阿姨创办的昆班：“是部女十有八人，场面五人，掌班教师二人，男正旦一人，衣杂把金锣四人，为一班。”lvi[57]合计 30 人。明清间吴越等地的民间流动戏班组成情况：“大概这种流动戏班也就十来个人，再多也就是十二三个人。”而作为昆腔发源地、正宗代表的苏州戏班一般约有 20—30 人左右lvii[58]。而据吴新雷先生主编的《中国昆剧大辞典》“脚色家门”条，“近代昆剧班社一般只有十八个演员，俗称‘十八顶网巾’。少数大班才有二十多名演员。通常班社只要有十个基本家门齐全就可演出，其它家门的脚色可由家门接近的演员代扮。”lviii[59]所以，前台为 30 平米左右的戏台完全可以满足演出需要。

《桃花扇》人物最多，前后共 30 人，同时在台上的人物最多时：第九出《抚兵》7 人，第十六出《设朝》7 人，第三十五出《誓师》10 人lix[60]。《长生殿》同时在台上的人物最多时：第十六出《舞盘》13 人，第十七出《合围》13 人（按：番姬、番卒个以 4 人计），第二十五出《埋玉》10 人，第三十五出《收京》8 人lx[61]。成书于乾隆中期，由苏州宝仁堂书房主人钱德苍编撰的戏曲选集《缀白裘》以昆曲、花部折子戏为主，曲文、说白都一律以戏班的演出本为依据，为我们今天乾隆时期戏曲舞台演出的实况提供了宝贵的资料。全书共选 486 出戏，其中花部 50 出lxi[62]。

笔者粗略统计，同时在台上表演 8 人以上者有 31 出，其中 8 人者 8 出，9 人者 6 出，10 人者 11 出，11 人者 3 出，12 人者 2 出，最多的是《儿孙福·宴会》，共有 17 人。

即使剧中人物众多，但也不代表同时上场的人物必然众多，最典型者如洪昇（1645—1704）的《长生殿》，该剧故事涉及各种人物七十余人，用十一、二人规模的家班仍可搬演^{lxii}[63]。此外，折子戏的兴盛也是重要因素。折子戏一般以演出唱、做好的单元为主，而不追求场面宏大。

南方其余地方的情况也大致相当。福建莆仙戏早期只有生、旦、靓妆、末、丑五个脚色，到宋代发展为生、旦、贴生、贴旦、靓妆、末、丑等七个，称为“七子班”。明中叶以后又增加老旦，称为“八仙子弟”。一般戏班分得更细，但多为十至十二个脚色。而梨园戏的脚色则分为生、旦、净、丑、贴、外、末，故称“七子班”^{lxiii}[64]。湘剧长沙班有末、生、小生、老外、正旦、贴旦、夫（婆旦）、正净（大花脸）、杂（二花脸）、丑（三花脸）十行脚色，有的行当可再细分，共约 20 个左右^{lxiv}[65]。还有浏阳老案堂“九条网巾打天下”之说。老案堂为浏阳雒神庙，农村艺人自组小班，扛抬案神到四乡游行演戏，这种戏班称“案堂班”。所谓“九条网巾”指此类戏班由九个演员组成：末、生、杂（大花）兼净、跌（二花）兼小生、丑、老（老旦）兼外、小生、旦兼正旦、做工（跷旦）^{lxv}[66]。

总之，戏台建筑首先要满足演出的需要，其次，也要适应地域、时代建筑风格的规范以及建筑审美的追求，最后，还要考虑财力、物力的支撑以及技术发展水平的制约。通过对金、元、明、清古戏台的梳理，我们可以明显地感受到这些。

以唱、念、做、打为主要表现手段，以脚色制为扮演方式的中国戏曲之本质特征，历代学者多有论述，虽然见仁见智，但对写意化的虚拟性、程式性都是比较认同的。曾永义先生曾列举了“十六家来观察，可见诸家所见有相同也有差异，其论及戏曲‘程式性’的有八家之多，‘写意性’的有六家，‘虚拟性’的有五家，‘综合性’的有五家。”作者自己认为“戏曲表演的基本原理是虚拟、象征于程式”^{lxvi}[67]。究其原因，既与中国传统美学中追求神似、崇尚写意的性格有关，也与戏曲形成时期物质条件的制约、表演场地之简陋有关。而戏曲一旦成熟，本质一经确定，特征业已形成，则就有相对的稳定性、传承性。数百年来，虽然剧种不断兴替、音乐体制亦有变化、地方语言更是五花八门，但作为中国戏曲的基本特质则保持了它的一贯性，很少变化。由此，我们才能理解清代为什么宫廷大戏的做派很难走向民间，为什么富足的商人们建修会馆戏楼时极尽装饰华丽之能事而没有在剧场功能上多下工夫，因为写意化的虚拟表演不需要写实布景，也无需各种机关，它对戏台建筑的要求太简单了：一个可供演出的一定面积的平台加上一桌二椅，再有供演员化妆的后台、通向前台的上下场门即可。这样，大家欲在戏台建设上出奇制胜，只能在高耸而富于变化的屋顶以及各种建筑装饰上做文章了。

2010. 7. 1 于山西临汾

作者：车文明，男，2000年7月毕业于华东师范大学中文系，或文学博士学位，山西师范大学戏曲文物研究所教授，

Email:chewenming@126.com

lxvii[1] 国家社会科学基金项目：“中国戏曲文物志”，编号：06BZS024。

i[2] 车文明《20世纪戏曲文物的发现与曲学研究》第四章第三节“剧场形制与戏曲特征”，北京：文化艺术出版社2001年版，第52—60页。

ii[3] 参见戴不凡《现存金人杂剧试订》，《戴不凡戏曲论集》，浙江人名出版社，1982年；徐朔方《金元杂剧的再认识》，《中华文史论丛》46期，上海古籍出版社，1990年；《从关汉卿的〈普天乐·崔张十六事〉说起》，《文学遗产》1998年第2期；《评〈录鬼簿〉的得与失》，《文学遗产》2001年第1期。车文明《也谈“金元杂剧”》，《戏曲研究》第62辑，北京：中国戏剧出版社2003年6月。

iii[4] 参见拙著《中国神庙剧场》第三章“祠庙献殿考”。

iv[5] 刘念兹《中国戏曲舞台艺术在13世纪初叶已经形成——金代侯马董墓舞台调查报告》，《戏剧研究》1959年第2期。

v[6] 罗德胤《中国古戏台建筑研究》第二章“宋金戏台之形成”，北京：清华大学建筑学院博士学位论文，2003年4月，第38页。

vi[7] 冯沅君《古剧说汇》“歧路考·剧团人数”，北京：作家出版社，1956年版，第53—54页。

vii[8] 洛地《元本中的“咱”、“了”及其所谓“本”》，《中华戏曲》第5辑，太原：山西人民出版社，1988年3月版，第225页。

viii[9] 参见日本京都府立大学教授小松谦、京都大学人文科学研究所教授金文京撰、中山大学古文献研究所教授黄仕忠译《试论〈元刊杂剧三十种〉的版本性质》，《文化遗产》2008年第2期。

ix[10] 黄维若《宋元明三代北方农村庙宇舞台的沿革（续一）》，《戏剧》1986年第2期，第82—83页。

x[11] 薛林平、王季卿《山西传统戏场建筑》第71页。

xi[12] 白寿彝总主编《中国通史》第九卷，王毓铨主编《中古时代·明时期（上）》，上海：上海人民出版社1999年版，第204页。

xii[13] 章培恒、骆玉明主编《中国文学史》下卷，上海：复旦大学出版社，1996年版，第215页。

-
- xiii[14] 参见拙著《二十世纪戏曲文物的发现与曲学研究》附表 XIB, 第 150 页。
- xiv[15] 参见著作《山西稷山县南阳村法王庙明代创修舞庭及庙貌图碑考论》,《中华戏曲》第 23 辑,北京:文化艺术出版社,1999 年 3 月。
- xv[16] 杨太康《试探明代的山西戏曲》,《山西师大学报》1988 年第 1 期。
- xvi[17] 参见山西省戏研所《上党古赛史料新发现》,《戏友》1986 年第 4 期,山西师范大学戏曲文物研究所编《中华戏曲》第 3 辑相关文章,太原:山西人民出版社,1987 年 4 月。
- xvii[18] 明王骥德《曲律》“论部色第三十七”,《中国古典戏曲论著集成》第四册,北京:中国戏剧出版社,1959 年版,第 143 页。
- xviii[19] 《浣沙记》创作时间采用徐朔方先生的考订,见《晚明曲家年谱》第一卷,杭州:浙江古籍出版社,1993 年版,第 133 页。另,“杂”不一定仅 1 人,有时可多人。
- xix[20] 明汤显祖《牡丹亭》,徐朔方、杨笑梅校注,北京:人民文学出版社,1963 年版。
- xx[21] 《古本戏曲丛刊》二集,上海:商务印书馆,1954 年版。
- xxi[22] 齐师森华《试论明代家乐》,华玮、王璠玲主编《明清戏曲国际研讨会论文集(上)》,台湾“中央研究院”中国文哲研究所筹备处出版,1998 年版,第 307 页。
- xxii[23] 《笔梦叙》,上海文明书局石印本,民国十四年(1925)版。
- xxiii[24] 刘水云《明清家乐研究》,上海:上海古籍出版社,2005 年版,第 254 页。
- xxiv[25] 王安祈《明代传奇之剧场及其艺术》,台北:台湾学生书局,1986 年版,第 194 页。
- xxv[26] 《十年来戏剧事业的巨大发展》,《戏剧报》1959 年 9 月国庆专号。
- xxvi[27] 《中国大百科全书·戏曲曲艺》“中国戏曲剧种”条,北京、上海:中国大百科全书出版社,1983 年版,第 588 页。
- xxvii[28] 刘文峰《全国戏曲剧种剧团现状调查综述》,中国艺术研究院戏曲研究所、山西省戏剧研究所编《全国剧种剧团现状调查报告集》,北京:中国戏剧出版社,2005 年版。
- xxviii[29] 《中国大百科全书·戏曲曲艺》该词条云天井有 3 个,台湾学者陈芳通过实地考察亦认为现存畅音阁寿台天井只有 3 个,言乾隆时期是否如此,今不得而知。见陈芳《乾隆时期北京剧坛研究》第二章,北京:文化艺术出版社,2001 年版,第 112、152 页。按:大陆多位建筑、舞台美术专家实地考察为 7 个,应无问题,可能是四角天井平时盖板严实,不易肉眼发现。
- xxix[30] 参阅俞健《清宫大戏台与舞台技术》,《艺术科技》1999 年第 2 期。周华斌、朱联群主编《中国剧场史论》下卷收录。
- xxx[31] 朱家溍、丁汝芹著《清代内廷演剧始末考》,北京:中国书店,2007 年版,第 37—38 页。
- xxxi[32] 《昭代箫韶》卷首“凡例”,《古本戏曲丛刊》第九集之六,上海:商务印书馆影印本,1964 年版,本卷页 12。

-
- xxxii[33] 《劝善金科》卷首“凡例”，《古本戏曲丛刊》第九集之五，本卷页 11。
- xxxiii[34] 《鼎峙春秋》第一本第一出“五色云降书呈瑞”，《古本戏曲丛刊》第九集之三。
- xxxiv[35] 曹心泉口述、邵茗生笔记《前清内廷演戏回忆录》，《剧学月刊》第 2 卷第 5 期，1933 年 5 月。
- xxxv[36] 清赵翼《檐曝杂记》卷一“大戏”，北京：中华书局，1982 年版，第 11 页。
- xxxvi[37] 朴趾源《热河日记》卷四“山庄杂记·戏本名目记”，上海：上海书店出版社，1997 年版，第 250 页。
- xxxvii[38] 《鼎峙春秋》八本一出，《古本戏曲丛刊》第九集之三，本卷页 1。
- xxxviii[39] 虽然有资料显示古希腊剧场可能有旋转式布景装置，但未得到学界普遍认同。
- xxxix[40] 数字来源：北京天桥投资开发公司、北京戏曲博物馆编《湖广会馆》。
- xl[41] 周华斌《京都古戏楼》，北京：海洋出版社，1993 年版，第 127 页。
- xli[42] 梅兰芳述，许姬传、许来源、朱家溍记《梅兰芳回忆录：舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006 年版，第 41 页。
- xlii[43] 侯希三《戏楼戏馆》，北京：文物出版社，2003 年版，第 73 页。
- xliii[44] 见道光二十五年（1845）杨静亭编刻之《都门纪略》，参见张发颖《中国戏班史》第 143、154 页。
- xliv[45] 张发颖《中国戏班史》第十四章“地方戏曲民间职业流动班社（上）”，北京：学苑出版社，2003 年版，第 337 页。
- xlv[46] 参见张林雨《山西戏剧图史（外编）》“戏班鸟瞰·编制篇”，太原：山西人民出版社，2002 年版，第 992—999 页。
- xlvi[47] 张发颖《中国戏班史》第十七章“民间流动戏班”，第 475—486 页。
- xlvii[48] 《晋剧百年史话》第 27—34 页。
- xlviii[49] 张发颖《中国戏班史》第 374 页。
- xlix[50] 西安易俗社编《易俗社秦腔剧本选》，北京：中国戏剧出版社，1982 年版。易俗社剧本虽然编写于民国初年，但亦可反映近代秦腔演出情况。
- l[51] 临汾地区三晋文化研究会编《蒲州梆子传统剧本汇编》第 1 集，内部资料，1992 年版，第 2、9—11 页。
- li[52] 《蒲州梆子传统剧本汇编》第 2 集，
- lii[53] 山西省戏剧研究所、山西省晋城市文化局合编《山西地方戏曲汇编》第 17 集《上党梆子专集之三》，内部发行，1984 年版，第 178、197 页。

-
- liii[54] 明王骥德《曲律》“论部色第三十七”，《中国古典戏曲论著集成》第四册，北京：中国戏剧出版社，1959年版，第143页。
- liv[55] 《浣沙记》创作时间采用徐朔方先生的考订，见《晚明曲家年谱》第一卷，杭州：浙江古籍出版社，1993年版，第133页。
- lv[56] 清李斗《扬州画舫录》卷五，北京：中华书局点校本，1960年版，第123页。
- lvi[57] 《扬州画舫录》卷九，第203—204页。
- lvii[58] 参见张发颖《中国戏班史》第398、403—405页。
- lviii[59] 吴新雷主编《中国昆剧大辞典》，南京：南京大学出版社，2002年版，第565页。
- lix[60] 清孔尚任《桃花扇》，王季思、苏寰中、杨德平合注，北京：人民文学出版社，1993年版。
- lx[61] 清洪昇《长生殿》，徐朔方校注，北京：人民文学出版社，1958年版。
- lxi[62] 清钱德苍编撰、汪协如点校《缀白裘》，北京：中华书局，2005年版。
- lxii[63] 康熙四十三年（1704），洪昇曾应江宁织造曹寅之邀至南京，曹寅以其家班搬演《长生殿》，凡三昼夜始毕，一时传为盛事（事见金埴《巾箱说》）。按，曹寅家班当不脱一般家班十一、二人的规模，曹雪芹《红楼梦》第二十三回曾说道贾蔷“管理着文官等十二个女戏”。参见解玉峰《“脚色制”作为中国戏剧结构体制的根本性意义》，《文艺研究》2006年第5期。
- lxiii[64] 陈雷等《福建地方戏剧》，福州：福建人民出版社，1997年版，第168—169页。
- lxiv[65] 张发颖《中国戏班史》第384页。
- lxv[66] 张发颖《中国戏班史》第380页。
- lxvi[67] 曾永义《中国戏曲之本质》，《曾永义学术论文自选集（甲编）》，北京：中华书局，2008年版，第194—240页。